



[Menu ▾](#)

LA NIÑA DE LOS PEINES: SU LEGADO ARTÍSTICO

abril 28, 2018 / Triste y azul

Pronunciada en el Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada el 31-7-2004

Por Carlos Arbelos

Muchos de nosotros no hemos tenido el privilegio de escuchar a «La Niña» en vivo y en directo —como se dice— y debimos conformarnos con escuchar sus grabaciones en discos antiguos de 78 RPM en los que a su voz se sumaban innumerables ruidos y lo que comúnmente se llaman «frituras»; sin embargo, a pesar de esas dificultades, nos dábamos cuenta de la enorme dimensión artística de ella. Por otra parte, estaban los artistas que sí había compartido tiempo con ella y recreaban sus cantes, y de esa forma volvíamos a darnos cuenta de que la figura de Pastora tuvo una importancia descomunal en la historia del arte flamenco.

Hoy, gracias al esfuerzo de la Consejería de Cultura y del Centro de Documentación de Flamenco, disponemos de una colección de 12 CD que recogen más de 250 cantes de «La Niña de los Peines», que han sido tratados digitalmente y de esta forma —gracias a los avances tecnológicos— se pueden escuchar esas grabaciones tal como fueran realizadas, sin «frituras» y sin ruidos añadidos.

Junto con esta obra discográfica que Pastora ha legado, también están los múltiples testimonios que durante su vida se produjeron y que contribuyen a que nos hagamos una idea de la importancia de ese legado.

Comenzaré mi relato con el pensamiento y sentimiento que Federico García Lorca tuvo de ella. Él dijo en su conferencia sobre «El duende»:

«Una vez la cantaora andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya o Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz. Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo; y se le enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarales oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados».

Allí estaba Ignacio Espeleta, hermoso como una tortuga romana, a quien preguntaron una vez: «¿Cómo, no trabajas?»; y él, con una sonrisa digna de Argantonio, respondió: «¿Cómo voy a trabajar, si soy de Cádiz?».

Allí estaba Elvira la Caliente, aristócrata ramera de Sevilla, descendiente directa de Soledad Vargas, que en el 30 no se quiso casar con un Rothschild, porque no la igualaba en sangre. Allí estaban los Floridas, que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión, y en un ángulo el imponente ganadero don Pablo Murube, con un aire de máscara cretense. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeñito, de esos hombrines bailarines que salen de pronto de las botellas de aguardiente, dijo en voz muy baja: «¡Viva París!», como diciendo: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa».

Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar, sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción, para dejar paso a un duende furioso y avasallador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes, casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí apelotonados ante la imagen de Santa Bárbara.

La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara a luchar a

brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre, digna, por su dolor y su sinceridad, de abrirse como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni».

Bien, esto es lo que pensaba y sentía el poeta asesinado en Fuente Vaqueros sobre La Niña de los Peines, pero ustedes podrán estimar que esta es la opinión de un poeta y ya se sabe que a los poetas, cuando algo les gusta, tienden a agigantar su fantasía y dan rienda suelta a su imaginación —con perdón a todos los poetas—.

Entonces, supongamos que el juicio de Federico no es fiable.... Frente a esto localicé otro juicio que genera menos dudas. Éste es el de una periodista, también contemporánea de La Niña. Se trata de Carmen de Burgos, una de las primeras mujeres periodistas que tuvo este país, que firmaba sus artículos con el seudónimo de «Colombine» y que ha tenido el honor de ser la primera mujer periodista especializada en el arte flamenco. Ella dice en un reportaje sobre Pastora en el año 1932:

«Así como a la belleza japonesa, le basta con su Venus de ojos oblicuos, chata y de pómulos salientes, hay otra belleza frente a la belleza evidente. “La Niña de los Peines” es muy morena, chata, de boca grande y de ojos rasgados. Es de una juventud desgarradora, profunda, por lo avatares de su canto. Le dan una gran seriedad esas cejas suyas, reflexivas sobre sus cuatro ideas de pasión. En el tablado, sentada en su silla como una reina dominadora dejando que la guitarra se entone para entrar a cantar. “La niña de los Peines” se eleva sobre sí misma; los golpecitos del pie con que acompaña a la guitarra son elocuentes e imperiosos, “tín-tipitín-tipitín”.

»Mira hondamente a la sala, mira como se mira al vacío cuando se está loco de pena o de amor, cuando se piensa en otra cosa o en algo gravísimo que turba el corazón. Son largos los solos de esa guitarra que la acompaña. Ella, llena de importancia, se deja esperar mucho, mucho, y al fin dice la primera queja de su cantar. Es un alarido, primero desgarrado, muy desgarrado, casi ritmo, pero al que salva una cadencia profunda con que ella lo ordena y lo armoniza de un modo inevitable. Así se ve que el grito salvaje, desacertado y sincero, era necesario a la belleza del cantar para darle unas entrañas vivas y conmovedoras.

»Esto es lo maravilloso, de este flamenco que canta La Niña de los Peines, del verdadero flamenco que es la prosa, el grito desesperado, bronco, cortado, espontáneo, de una altura inaudita, la salida brusca, la ocurrencia estupenda,

convertida en un canto de clavijas apretadas, de medida precisa, de admirable enlace con la música.

»Nada más serio que este flamenco de La Niña de los Peines y a la vez nada más gracioso cuando ella lo acaba, lo salpica con esos triquitraques de palabras, con esos estribillos arbitrarios y cortados en que se olvida y se burla de su dolor haciéndolo más agudo, en que juega y jinetea con su pena, con el malabarismo admirable de su voz, siempre llena de una sensibilidad sangrienta.

»Me será inolvidable cómo he visto a La Niña de los Peines de litúrgica, de erguida, pestañeando mucho sus ojos como esas estrellas que titilan nerviosas algunas noches, su boca abierta negramente abierta y torcida, para dar toda su voz, respirando ávidamente el mucho aire que necesita su cantar. La Niña de los Peines es, frente al cante académico, el canto libre, que sorprende con matices desconocidos de la voz en honduras desconocidas del alma, ecos misteriosos y combinaciones extrañas de una cadencia áspera a la par que dulce.

»Movida por la curiosidad de ver de cerca a esta mujer tan genuina representante del alma andaluza, de ese alma elegíaca, apasionada, consumida en su propia pasión, he ido a ver de cerca a La Niña de los Peines para oírla hablar como la he oído cantar, como si deseara se completase en mí su figura».

Y sigue «Colombine» con un reportaje en el que la que más habla es la madre de La Niña...

Bien, ya tenemos dos juicios, el de un poeta y el de una periodista, sin embargo, ante ellos, ustedes podrán decir «pero es que estos juicios no los podemos confrontar con sus autores porque ambos están muertos», y es cierto, desgraciadamente no podemos hablar con ellos para que nos amplíen y nos maten esas opiniones... Entonces, he buscado el juicio de personas que sí han estado con nosotros y también valoran el legado artístico de La Niña.

La primera que he recogido es la de Antonio Reina, que además de ser un gran aficionado y coleccionista de discos, escuchó cantar a Pastora muchas veces y quien sostiene: «No ha existido una cantaora más fecunda ni más enciclopédica que Pastora. Nadie ha tenido su aroma, ni nadie se le ha podido igualar».

Y también he recurrido a la opinión de un artista, por todos nosotros conocido, que sabe hacer gala de sobriedad y es poco dado a los juicios elogiosos, se trata de Calixto Sánchez, que así opina sobre La Niña:

«Pastora recoge toda la herencia de los cantaores anteriores y añade sus propias aportaciones pero, para poder realizar esa tarea, es necesario tener una condiciones vocales extraordinarias. No se trata de “repetir” lo que los demás han cantado como si de una máquina se tratase. ¡No! Se trata de conocer las músicas como son, de hacerlas con todas sus dificultades y además darle a cada cante su “personalidad”, su “aroma”».

Y añade:

«En conjunto la voz de Pastora se puede definir como una voz natural, sin impostación, femenina, sin apoyaturas falsas de nariz o de cuello y sin estridencias. No tuvo la conocida entre los flamencos “voz de nariz” cuya técnica consiste en cerrar la salida nasal y apoyar la voz en la nariz, ni tampoco “la voz de cuello” o “garganta” en la que la apoyatura se produce en la faringe produciendo un sonido rasposo y trágico pero con una voz cautiva, que hace que todos los cantes suenen de forma parecida. Tampoco fue la suya una “voz estridente” en la que el intérprete canta al límite de sus facultades buscando sólo un sonido, de modo que la estructura musical queda sacrificada a esta idea».

Pero si esta opinión nos resulta un poco fría y técnica, he buscado la opinión de un periodista, también conocido por todos nosotros y a quien podemos recurrir en cualquier momento, que es Alfonso Eduardo Pérez Orozco, quien en un programa radial para la ciudad de Sevilla, de los primeros años de la década de 1960, dirigido por Romualdo Molina, decía de ella:

«Asombra la agudeza de su mirada, la nobleza de su mentón, el dibujo de su boca que abre el camino de la más fabulosa caja de producir sonidos que es su garganta, capaz de producir mujer. Pero quizás lo que más nos admira es el recatado e intuitivo sentido de servidora de otro mundo que ella posee. Nunca ha querido comprender toda su grandeza. Ella en la vanidad propia de los genios, podía haber cercado el cante y haberlo hecho un coto cerrado, suyo y personal. Podía haberse servido del arte y de los hombres. En cambio ha comprendido que todo lo que llevaba dentro era para maravillar a los que la rodeaban, y adoptado la más generosa de las actitudes, la de vivir para los demás , vivir para cantar , y no la habitual, en todas las épocas de cantar para vivir».

Y tras escuchar unos cantes de Pastora en la emisión radial, vuelve la voz Alfonso Eduardo y dice:

«Del mundo entero, desde el Japón a California, llega el eco del triunfo perenne que conquista la Niña de los Peines. Es posible que en Sevilla, porque es la cuna de tantos artistas impares, de tanta figura insigne, de tanta gloria rotunda y mundial, es posible que en Sevilla donde menos se la conoce y reconoce».

Y concluye:

«Cuando, de prisa y al paso, eludiendo el bullicio de las horas punta pasa el sevillano delante del “Bar Pinto” ahí en La Campana, no vuelve la cara hacia la butaca metálica donde está sentada Pastora, con su empaque de reina. Ese sevillano, no sabe que cruza delante de una de las más grandes cantantes de todos los tiempos, delante de una de las glorias de España, en lo que de siglo corre».

Pienso que, con estas cinco opiniones, podemos comenzar a hacer un retrato de lo que Pastora nos dejó y comenzar a tener en claro cómo se valoraba y valora el legado artístico que nos ha dejado.

Legado que, curiosamente en el mundo flamenco fue y es unánime. Todos opinan que fue una genial cantaora, creadora indiscutible y de amplios y enciclopédicos conocimientos sobre la base de lo que habían construido Manuel Torre y Antonio Chacón —por cierto, contemporáneos de ella—, enriqueciéndolo y recreándolo musicalmente. Tal vez la única voz discordante haya sido la de Juan Talega, quien considerándola una gran artista, tenía sus dudas, en un momento, sobre sus cantes por siguiiriyas, según expresa Anselmo González Climent en su correspondencia reproducida en la revista *Candil*. Pero por lo visto, Talega luego se habrá convencido del conocimiento de la artista, porque nunca luego vuelve sobre el tema.

Podemos decir sin equivocarnos que en todos los tiempos se coincide en que sus cantes poseen ricos matices, combinaciones melódicas y rítmicas, que su voz era musical y templada, muy dulce y nada estridente, capaz de engrandecerse en los cantes *ad libitum* —o libres— y de conmocionar al oyente con sus «sonidos negros». A la vez que saber jugar con los recursos y garbo personal en los estilos festivos. En definitiva, su gran conocimiento de los cantes, que la hacían una cantaora larga, su amplio juego de matices del blanco al negro fueron los elementos y recursos con que provocaban esa gran

inquietud y conmoción en quienes la escucharon personalmente e incluso en quienes la oímos a través de las grabaciones, hoy recuperadas.

Y sobre ese legado artístico, existen cosas que son archi-conocidas por los artistas y aficionados y otras que no lo son tanto. De todas ellas vamos a hablar, no ya basándonos en opiniones personales como lo hemos hecho con los cinco juicios que he volcado al comienzo de esta charla, sino con el análisis de la discografía que hoy tenemos a nuestra disposición.

Una de las cosas más difundidas de La Niña son sus famosos tangos que le valieron el apodo de «Niña de los Peines», estos tangos creados por ella los han cantado casi todos los artistas y no hay joven que empiece a hacer sus pinitos en el mundo del cante que no los conozca. Si bien son los que la catapultaron a la fama, entiendo que no es la obra musical de más envergadura que ha legado. Sin embargo, son los que más difusión han tenido, de los que más éxito comercial le ha brindado. Es como el caso de Paco de Lucía con la rumba «Fuente y caudal» de su disco *Entre dos aguas*, que es el tema que más ha vendido en toda su historia, pero no es —ni por asomo— una de sus mejores creaciones. Los tangos de Pastora en cuestión son aquellos de:

«Péinate tú con mis peines,
mis peines son de canela,
quien con mis peines se peina,
canela fina se lleva».

Unos tangos que, según los estudiosos, tienen su origen en coplas que interpretaban «La Antequerana» y Carmen «La Trianera» y que fueron grabados por primera vez por «La Rubia de las Perlas» en 1911. De todas maneras, sobre ellos hay dos versiones más que la misma Niña interpretaba según su estado de ánimo o su memoria en aquel día. Una es:

«Péinate tú con mis peines;
mis peines son de canela;
quien se peina con mis peines,
salero lleva de veras».

Y la otra dice:

«Péinate con mis peines:
que mis peines son de azúcar,
quien con mis peines se peina,
hasta los dedos se chupa».

Hasta ahora, he hablado de cosas intangibles, valoraciones, recuerdos y todo lo que conforma la memoria oral, que en los artistas se transforma en cante.

Todos hemos escuchado a algún cantaor en una reunión decir «Pues mira, fulano cantaba de esta manera» y nos reproduce una copla o un estilo. Si la persona a que hace referencia está muerta, esto contribuye a su prestigio y decimos «Fulano hace los cantes de mengano», que muy pocos lo escucharon y esto enaltece su figura. Pero entendamos que la memoria y, sobre todo, la memoria oral no es un bien con una estructura lógica ni con una fórmula técnica perfecta. A veces recordamos unas cosas y a veces otras, y otras veces nuestra memoria es selectiva: recordamos lo que queremos y otras se nos olvidan, o también ocurre que nuestra memoria se va transformando y hechos que ocurrieron de una manera, nuestra memoria los va adaptando a nuestra sensibilidad, cuando no a nuestras necesidades, y resulta de esto que el último cuento que contamos no es igual al primero que relatamos.

Todos estos elementos y muchos más, que se encuentran en cualquier tratado de sicología, me hacen poner en tela de juicio el valor de la memoria oral. ¡Atención!, no digo que no exista, sino que no es cien por ciento fiable.

Hace sólo unos días, hablando con un cantaor ya mayor, me decía con absoluta convicción que La Niña —a quien había escuchado muchas veces— era la que más desafinaba del mundo y me reproducía en su cante esas faltas de ortografía en la afinación de La Niña.

Obviamente yo puse entre paréntesis su comentario, pero por respeto a su edad y a sus blancas canas no entré en discusión, porque habiendo escuchado los más de 250 cantes que acaba de reproducir la Junta de Andalucía, no escuché ningún desafinado. Tiempo habrá para que yo le haga escuchar los cantes que él recuerda desafinados, porque algunos de ellos tenemos la suerte de que están grabados.

Ello me afirma en que la memoria oral no siempre es fiable. Y para mayor abundamiento, tenemos el caso paradigmático de Antonio Mairena, quien decía que con un hilito de cante que había encontrado, reconstruía un paño entero. Y ese paño, que su capacidad musical había creado —atribuyéndole poderes mágicos a su memoria— se lo atribuía a fulano o zutano.

Pero dejemos el tema de la memoria oral, que es trabajo para antropólogos, etnógrafos y psicólogos, y centrémonos en lo que tenemos de verdad en el cante de Pastora Pavón, que son sus cantes recogidos en cerca de 400 placas, de las cuales se han recuperado 258 cantes.

Ya metiéndonos en la discografía de la que hoy disponemos, conviene en principio señalar varias cosas. En primer lugar, no todo lo que un artista interpreta queda recogido en sus discos, ni siquiera en una discografía — como veremos más adelante— tan extensa como la de La Niña. Yo mismo poseo una colección de 19 recitales-conciertos de Camarón de la Isla grabados en directo. En esta colección —por cierto, que no la presto— aparecen muchos estilos que no se encuentran en su extensa discografía que alcanzó los 23 discos de larga duración entre *long plays* de vinilo y los más modernos CD.

En segundo término, lo que queda registrado y, sobre todo en los años que Pastora Pavón grabó, no se corresponde con su verdadera capacidad vocal y el expresivo sentimiento que ponía en sus actuaciones. Hay una famosa anécdota que es muy conocida, pero que no me resisto a incluirla aquí a cuenta de lo que estoy analizando.

Quienes escucharon personalmente a La Niña de Los Peines —que, por cierto, aún quedan muchos que han disfrutado de ella— insisten en que las grabaciones son incapaces de ser fieles a la calidez de su voz, sus imperceptibles templos y sus matices sonoros de gran musicalidad. Cuentan que, cuando Tomás Pavón —aún adolescente— escuchó las primeras grabaciones de La Niña, exclamó: «¡Ésa no es mi hermana!».

También hay que resaltar la confusión en el etiquetado de los cantes en las placas grabadas, ya que, por aquel entonces, el artista grababa y adiós, se iba. Hoy en día, el artista participa en todo el proceso de producción y esas confusiones son menos frecuentes. Las casas discográficas de la época además poseían una imaginación prodigiosa. Así, por ejemplo, en una grabación de Pepe Marchena aparece en los créditos «Tango argentino al estilo gitano», porque jamás he escuchado cantar a un gitano un tango criollo, otra cosa es lo que hace Chano Lobato con el «Volver» de Carlos Gardel por bulerías. En fin, ¡un disparate propio de algún ignorante!

En cuanto al caso de Pastora, Romualdo Molina relata una sabrosa pero no menos disparatada anécdota en relación a un cante que grabó en junio de 1929. Cuenta lo siguiente:

«Canta la copla que comienza “De noche y día”, sería cartagenera del Rojo el Alpargatero para Piñana, taranta cartagenera para José Luis Navarro, cartagenera clásica para Miguel Espín, fue grabada por don Antonio Chacón como taranta y José Blas Vega se la atribuye a Antonio Chacón como cartagenera propia, como un propio aporte personal».

¿Qué será lo que cantó Pastora? Ni los más doctos doctores se ponen de acuerdo. Y a esto hay que añadir que la duración de las grabaciones en las placas tenía un tiempo determinado, casi siempre inferior al que los artistas de la época utilizaban en sus actuaciones en directo, lo que supone la pérdida de coplas o el añadido de algún otro estilo, sobre todo en los remates.

Con estos elementos presentes, voy a intentar que nos acerquemos al legado artístico de La Niña de Los Peines y en esto voy a tomar como referencia un trabajo realizado por la doctora en antropología y buena aficionada y amiga Cristina Cruces Roldán de la Universidad de Sevilla, que si bien es un trabajo reciente, ya es considerado un «clásico» entre los estudiosos que han tenido acceso a él.

La primera aproximación a los estilos registrados y recuperados digitalmente nos permite encontrarnos con las siguientes formas anotadas en los discos grabados entre 1910 y 1950. Nada más ni nada menos que 40 años de su dilatada vida artística: 34 bulerías, 30 soleares, 28 tientos, 23 cartageneras, 23 siguiiriyas, 20 sevillanas, 18 fandangos, 16 peteneras, 12 tarantas, 8 alegrías, 7 farrucas, 7 malagueñas, 6 garrotines, 5 bulerías por soleá, 5 saetas, 4 tangos, 3 granaínas, 2 rumbas, y uno de cada uno de los siguientes estilos: caracoles, asturianada flamenca, bamberas, colombiana, guajira, milonga y vidalitas.

Pero la doctora Cristina Cruces no se queda conforme con esta descripción y busca ahondar más en esos palos y estilos y rebusca —con paciencia infinita— una a una las coplas que aparecen en ellos. El resultado, como ella misma dice, «es formidable»:

Nos encontramos con que, de las 174 coplas por bulerías, 152 corresponden a bulerías cortas, 12 a cuplés por bulerías y 10 a canciones folclóricas, villancicos y otras adaptaciones al ritmo de las bulerías. Por tientos son 84 coplas. En las soleares, encontramos 73 coplas de las cuales 26 corresponden a El Mellizo, 17 a La Serneta, 13 a Frijones, 8 a Alcalá y 6 a Triana, dos jilicas de Pepe Marchena y una de Teresita Mazzantini. En las sevillanas, aparecen 60 coplas distintas. En los fandangos, de 51 coplas, 36 corresponden a la provincia de Huelva o a lo que se dio en llamar fandango artístico, y 15 son abandolaos incluyendo uno de Lucena.

Otro capítulo importante son las siguiiriyas, de las 32 coplas por este palo grabadas, 12 corresponden al Viejo de la Isla, 9 a Manuel Molina, 2 a Joaquín Lacherna, dos a Manuel Torre y otras dos a Francisco La Perla. De El Tuerto de la Peña, del Loco Mateo, el Marrurro, Paco La Luz y de ella misma hay

incluidas una copla de cada uno. Por tangos, aparecen 28 coplas y 30 de garrotín. En cuanto a las 28 coplas por cartageneras, 15 son del estilo clásico y 13 corresponden a la creación de Don Antonio Chacón. Por peteneras, se encuentran 25 coplas, mientras que 21 son por alegrías, dos de ellas rematadas con coplas por cantiñas, y por farrucas son 21 tercios. De las 16 tarantas, siete son de La Gabriela, seis generales, una de Pedro El Morato y otras dos, una de El Pajarito y otra conocida como taranta-malagueña de Fernando El de Triana. En las bulerías por soleá, utiliza 15 coplas, mientras que de las siete coplas por malagueñas, tres son de don Antonio Chacón, otra de Gayarrito —también atribuida a Chacón— y el resto hasta completar las siete son de La Trini, El Canario y La Peñaranda, que por cierto, esta última es en aire de granaína.

Luego, —siguiendo el análisis por coplas— siete por saetas, seis por rumbas, tres por granaínas, tres por vidalitas, dos por guajiras, dos por milongas, dos por colombianas y una por caracoles. En total, la friolera de 691 coplas... Destacan en ellas la enorme cantidad de coplas por bulerías que suman 174 en total. No casualmente Pastora Pavón es considerada como una de las principales creadoras de la bulería moderna —como la conocemos hoy— y que hasta ese entonces se conocían como jaleos.

Paradójicamente más conocida por sus tangos, en realidad es en las bulerías donde encontramos su mayor legado artístico. Aunque muchas veces se han considerado sus cuplés y la popularización de canciones —sobre todo sudamericanas— como de falta de buen gusto musical. Sin embargo, hay que entender que ella no hacía otra cosa que darle el cuerpo rítmico y a compás a cantes que eran del agrado del gran público que la escuchaba. Pero hay que tener en cuenta, por otro lado, que supo mantener el origen de «bulería» a estas coplas que en muchos casos rozaban las chufas, lo cómico o tragicómico. Hoy en día, quizás el mejor heredero de esta modalidad sea el jerezano Diego Carrasco, que por bulerías a compás sabe burlarse de hasta sí mismo.

Para ser justos con la historia, hay que decir que en esto de la transformación de los antiguos jaleos en las modernas bulerías, también Manuel Vallejo fue pionero. Don Antonio Reina dice, en relación a las bulerías, que les imprimía una velocidad imposible: «juega con ellas y las impregna se su gitanería única. Todo lo mete por bulerías y en todo resulta inimitable».

Otro de los palos en que dejó su impronta han sido las soleares, que van desde el cante de Enrique El Mellizo hasta los de La Serneta, pasando por los estilos de Alcalá de los Panaderos o Triana o los casi desconocidos de Teresa

Mazzantini. Con relación al cante por soleares, dice también Antonio Reina que en algunas coplas realiza una mezcla entre Triana y Cádiz, «como si Pastora quisiera afirmar que el cante por soleá nace en Triana y que desde allí se extiende a otros lugares, donde se modifica para alcanzar su sello propio». Teoría a su vez propiciada también por Antonio Mairena y otros investigadores del arte flamenco.

En las cartageneras, así como en el resto de los estilos de Levante, en que tanto recurre a los estilos de Don Antonio Chacón, en su voz adquieren una característica propia, ya que los tamiza por la forma de hacerlos de Manuel Torre, así que en sí, ella realiza una síntesis entre voces tan distintas como la de Chacón y Torre, dándoles su sello propio.

A finales de los siglos XIX y principios del XX estaban de moda —en relación al flamenco— los cafés cantantes y en ellos, uno de los palos que más éxitos tenía eran los tangos, que en las etiquetas discográficas de la época aparecen como lo que hoy conocemos como tientos, errores de los que ya he hablado sobre la discografía de la época.

Pastora, desde su comienzo como artista, incorpora esta modalidad de tangos para los lentos, y ya también he hablado del tema en relación a su apodo, que procede de una de estas interpretaciones. Pero quizás lo más destacado, como señala Cristina Cruces, en los tangos de Pastora se puede hallar la impronta cubana que rezuma tanto en su músicas como en las letras.

Entiendo que no vale detenerse en esto, porque sobre ello hay una opinión unánime. Sus tangos eran personalísimos y su forma de hacerlo, insuperable.

En cuanto a las siguiiriyas, cante que le cuestionaba el patriarca Juan Talega, de los 32 estilos recuperados en esta antología corresponden a 10 artistas distintos, incluso un estilo se lo atribuye como creación ella misma. De esos 10 creadores, las formas que más destacan son las de Manuel Molina y El Viejo de la Isla.

Es muy probable que el juicio negativo de Juan Talega esté más relacionado con la sensibilidad expresiva —todos tenemos nuestros gustos, y eso nunca «es la verdad»— o con la feminización del cante que hacía Pastora, tema con el que terminaré esta charla, o quizás simplemente no le gustase cómo hacía sus cantes por soleá. Ya se sabe... caprichos tenemos todos... y estoy seguro de que Juan Talega no estaba exento de ellos.

En relación a otros estilos, hay que señalar algunas recuperaciones que hizo Pastora, como por ejemplo en el cante por peteneras, en que recreó cantes de Medina el Viejo a través de la relación con el hijo de éste. Un cante que no está exento de polémica en el mundillo flamenco pero que ha quedado fijado para la historia por Pastora, así por lo menos me lo relató el cantaor Naranjito de Triana —que en gloria esté—, que los solía hacer con mucho gusto.

Con las farrucas, el garrotín y las bamberas, cumplió igual papel, su manera de hacerlo ha sido y sigue siendo ejemplo para las generaciones que le sucedieron.

Sin embargo, no ocurre así con las saetas, siendo una gran saetera, muy solicitada en su tiempo, sus formas quedaron ancladas en el pasado y es Manuel Centeno quien las desarrolla y las fija en los estilos y formas que hoy perviven.

Con esto considero que he hecho un repaso, no exhaustivo por cierto al aporte de Pastora Pavón La Niña de los Peines al arte flamenco. Sin embargo, me queda por tratar otro elemento que no se encuentra en las grabaciones y que es lo que llamamos valores intangibles.

Este es el año que la Junta de Andalucía ha dedicado a La Niña de los Peines. La Niña fue una excepción en el cante flamenco, porque el cante hasta ese entonces era cosa de hombres, de machos, y las mujeres que intentaron triunfar en ese campo debían adaptarse a ello. Y entonces nos aparece un cante de mujeres hombrunas, de voz ronca y aguardentosa, de puñal en la liga y hasta feas de miraras....

La Niña, tímidamente, comenzó a romper con ello haciendo gala de feminidad, pero quien finalmente rompe con el mito del cante macho es Carmen Linares, afirmando toda la feminidad en el cante.

Ella ya no canta como un hombre, ella usa su timbre femenino profundamente jondo y flamenco y su postura es la de una mujer cabal. Ella es una señora en el escenario, ni hace buchecillos con whisky ni se aclara la garganta con aguardiente, y eso le costó muchos desprecios y disgustos. Pero su esfuerzo le ha valido un premio, hoy son muchas las muchachas de la nueva generación que, siguiendo su escuela, se atreven con el cante, pasando de aquello —ya de tiempos pretéritos— de que «el cante es cosa de machos» y lo hacen bien, con dignidad y flamencura, y ya no se las desprecia, y hasta son bonitas y guapas y todas recuerdan a La Niña con respeto y se esfuerzan por seguir o recuperar su escuela.

Pastora ha trascendido mucho más allá que sus cantes.

Estés donde estés, muchas gracias por todo lo que has hecho por el arte flamenco querida Pastora Pavón.

Carlos Arbelos. Almuñécar, 30 de julio, 2004.

Comparte esto:



« Previous

DEJA UN COMENTARIO

%s

HTTrack Website Copier - Open Source offline browser

Oops!...

This page has **not** been retrieved by HTTrack Website Copier.

Clic to the link below to go to the online location!

<https://jetpack.wordpress.com/jetpack-comment/?>

[blogid=127254061&postid=4478&comment_registration=0&require_name_email=1&stc_enabled=0&stnina-de-los-peines-su-legado-artistico%2F](https://jetpack.wordpress.com/jetpack-comment/?blogid=127254061&postid=4478&comment_registration=0&require_name_email=1&stc_enabled=0&stnina-de-los-peines-su-legado-artistico%2F)

LO MÁS LEÍDO HOY



«Parto de un molde clásico y, de vez en cuando, le meto conceptos que surgen o habitan en el hoy»



La Niña de los Peines: su legado artístico



Machu Picchu



El Megalitismo, primera gran civilización europea que surgió en Andalucía



Magos y adivinos (epílogo): nota sobre Frazer



El flamenco y la cultura andalusí



«Que la llama del rock andaluz no se apague nunca»



Filosofía perenne



Anita Carrillo, capitana republicana andaluza

SÍGUENOS EN FACEBOOK

Síguenos en Facebook

SÍGUENOS EN TWITTER

Mis tuits

BUSCA EN LAANDALUCIA.ORG



Revista La Andalucía es un proyecto de la Asociación Cultural La Andalucía y

está bajo una licencia libre. Reconozca la autoría, difunda y cree a partir de nuestro contenido.

COLABORA CON LA ANDALUCÍA



Anuncios

Anuncios

Anuncios

